



Thomas Pavel, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015 (traduzione di Daria Biagi e Carlo Tirinanzi de Medici; a cura e con una postfazione di Massimo Rizzante)

Stefania Trujillo
(Università degli Studi di Verona)

§

Nel 2003 usciva in Francia per mano di Thomas Pavel, professore di letteratura francese, letterature comparate e sociologia e insegnante di storia del romanzo presso l'Università di Chicago, *La Pensée du roman*. Successivamente, lo studioso rivide e arricchì il libro tra il 2010 e il 2011 durante un periodo sabbatico trascorso presso il Wissenschaftskolleg di Berlino. Infine la traduzione fu pubblicata in inglese con un nuovo titolo: *Lives of novel. A history* (2013). *Le vite del romanzo. Una storia* (2015), è la traduzione italiana che si basa su quest'ultima versione. In *La Pensée du roman* Pavel intendeva, piuttosto che scrivere una «storia» del romanzo, comprendere l'orientamento del genere letterario nel suo complesso. Nella versione aumentata l'approccio rimane lo stesso, ma stavolta si parla di *lives*, vite: il genere nel corso dei secoli intraprende nuove sfide artistiche e si rinnova, evolvendo dalla forma iniziale; ritorna inoltre nel titolo la nota formula che ci richiama alle «storie» del romanzo che conosciamo: ma si tratta, appunto, solo di «una storia», una delle possibili storie del romanzo che si potrebbero tracciare, della quale Pavel menziona i momenti significativi, compiendo allo stesso tempo, talvolta, delle scelte molto personali in quanto alle opere da trattare, con l'intenzione di richiamarle nella memoria del lettore, o di fargliele incontrare.

Come inizia questa storia? Già nella primissima pagina della prefazione, Pavel – quasi con il tono di un amico intimo – ci racconta di come, spinto dalla curiosità, si sia inoltrato in quel territorio letterario, pressoché ignorato, che precede Cervantes e la convenzionale data di nascita del «romanzo moderno», e si sia avvicinato a due letture: quella dell'*Amadis di Gaula*, romanzo che è il bersaglio della parodia nel *Don Chisciotte*, in cui si narrano i grandi amori e le gloriose battaglie dei cavalieri erranti, e poi delle più antiche *Etiopiche*, ammirate e imitate dallo scrittore spagnolo, in cui una «coppia predestinata» facendo forza sulla lealtà reciproca supera gli ostacoli che si presentano lungo il cammino. Entrambe le opere appartengono, con le rispettive caratteristiche, al genere della narrativa «idealista». In particolare, nella visione di Pavel, l'opera di Eliodoro ha un ruolo fondante ed è imprescindibile per la comprensione della storia del romanzo. Questa storia comincia molto prima del XVII secolo, del *Don Chisciotte* e dei primi romanzi moderni, e ha le sue radici proprio

nella narrativa idealista dell'Antichità. Questa tappa non precede quindi l'ascesa del romanzo, ma ne è una parte costitutiva. Quello che Pavel nella sua preziosa esposizione ci costringe a vedere è che, in realtà, le rappresentazioni che finora abbiamo chiamato «realiste» non sono altro che la ricerca di «nuove tipologie di comportamenti ideali e inverosimili» (p.12), e non il balzo definitivo che si compie da un idealismo di partenza alla «prosaicità» più moderna, la cui percezione è fallace e transitoria.

Per far strada a questa argomentazione, Pavel premette la sua posizione confrontandosi con noti approcci precedenti. Riprendendo uno degli esiti di Erwin Rhode, segue la sua intuizione di una «storia naturale del romanzo» per ipotizzare che la cultura narrativa della prima modernità abbia posto un'enfasi sulle differenze tra i sottogeneri, mentre il romanzo più tardo sarebbe un risultato della loro mescolanza. Allo stesso tempo, Pavel trova dei limiti nella teoria di Bachtin sull'evoluzione delle tecniche narrative; sebbene il grande critico russo comprenda appieno le caratteristiche formali dei romanzi, osserva Pavel, gli sfugge la logica di fondo di quell'«astrattezza» e «inverosimiglianza» che rimprovera ai testi antichi e ai romanzi cinquecenteschi. Anche la tesi di Watt che, considerando il contesto sociale e intellettuale della Gran Bretagna di inizio Settecento, in *Le origini del romanzo borghese* lega il realismo formale all'ascesa del capitalismo, seppure valida, si dimostra inficiata dal presupposto di ritenere il realismo la sola tendenza preminente in letteratura. Oltretutto, Watt commette l'errore di appianare le eterogeneità tra romanzi come *Pamela* di Richardson, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* di Defoe, che, sebbene siano frutto dello stesso tempo, sfruttano formule narrative divergenti. Pavel rivendica perciò il riconoscimento di diverse «ricette letterarie» che hanno convissuto tra loro e che sono state diversamente riutilizzate dagli autori, portando ad esiti diversificati anche nella cornice di una stessa epoca. A questo punto, riprende Lukács e la sua *Teoria del romanzo*: per comprendere la storia del romanzo si devono considerare sia le forme sia il modo in cui l'opera vuole rappresentare il mondo. Il romanzo è il genere in cui le vite di personaggi, che non si identificano appieno con il mondo in cui abitano, acquistano un senso in relazione al perseguimento di un ideale. Si tratta dei cosiddetti «eroi problematici», dei quali è l'esempio per eccellenza Don Chisciotte. Eppure Pavel disapprova la ristrettezza dell'orizzonte temporale del lavoro del teorico ungherese –poche opere, per quanto significative, quali *Don Chisciotte*, *Oblomov* e *Wilhelm Meister*, non possono dare conto di una storia del romanzo– e colloca le origini di un modo di rappresentare la relazione tra individui e ideali nel romanzo greco antico, poiché fin dalle origini «il romanzo tenta di comprendere quali relazioni leghino gli individui alle norme e agli ideali che guidano le loro vite» (p. 45). Nei primi romanzi idealisti il vero spazio del romanzo non è il mondo, ma l'interiorità dei personaggi: nelle *Etiopiche* le «anime forti» di Cariclea e Teagene rimangono inalterate nonostante le disavventure esterne, non hanno un'evoluzione perché sono pure, e non cedono mai poiché in esse alberga una forza morale che emana direttamente da Dio. Il romanzo nasce dunque, come scrive Massimo Rizzante nella postfazione, in questo spazio dell'anima, di massima perfezione e solidità tutta interiore in cui il personaggio sperimenta l'alleanza con una benevola Provvidenza, la quale, seppure invisibile, è presente per l'uomo con i suoi disegni.

Il nucleo idealista costituito dai romanzi greci antichi (*Iliade*, *Odissea*, *Eneide*, *Etiopiche*) si arricchisce nel Rinascimento con la loro riscoperta e l'invenzione del romanzo cavalleresco, che ha i suoi modelli in Italia e Spagna nell'*Orlando* di Ariosto e l'*Amadis* di Montalvo. Affine all'idealismo del romanzo greco, anche il romanzo cavalleresco propone una serie di ideali: i cavalieri erranti sono anime forti con il compito di recare la giustizia nel mondo, come fa Amadis nel primo libro di Montalvo (1508). Diversi sono i gradi che discendono da questa perfezione iniziale delle anime: alla quasi totale assenza di turbamento dell'anima forte e all'ideale di un amore costante, al doppio impegno del protagonista nella vita della comunità e della coppia, si contrappone l'alternativa delle narrazioni comiche dell'anti-idealismo che hanno per protagonista l'*individuo-fuori-dal-mondo* (si va da Petronio a Rabelais, dai romanzi picareschi spagnoli come il *Lazarillo* e il *Guzmán de Alfarache* di Alemán ai romanzi settecenteschi di Defoe). Entrambe le alternative mettono in scena personaggi che non sono individualizzati, ma piuttosto figure archetipiche atte a rappresentare determinati comportamenti umani. Romanzi idealisti e anti-idealisti condividono inoltre il «metodo ideografico», che permette di dare forma al mondo secondo un'idea-guida: cavalieri, picari e anche pastori presentano delle personalità semplificate perché devono illustrare tale idea, e le trame, ripetitive ed episodiche, devono dar conto di una visione astratta del mondo.

Vi è poi una zona di frontiera, quella delle novelle (di Bandello, Cinzio, Cervantes, María de Zayas) che accolgono volentieri sia storie tragiche che comiche, e dei racconti elegiaci che si centrano sulle tematiche amorose (le *Eroidi* di Ovidio, *Le lettere di Abelardo ed Eloisa*, *L'elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio e *Le lettere di una monaca portoghese* di Guilleragues). Per la loro brevità, le novelle si concentrano su un singolo esempio e non su una trama episodica, si svolgono in un ambiente identificabile e i conflitti vengono risolti rapidamente. Nemmeno questo tipo di narrazione ha l'obbligo di sembrare verosimile: l'obiettivo della narrazione è sempre quello di illustrare un'idea semplice. I personaggi non sono eccezionali ma lo diventano solo in relazione al conflitto che devono affrontare. Tra i sottogeneri vi è poi il pastorale, genere intermedio tra quello idealista e quello della novella, i cui protagonisti non possiedono già dentro di sé la legge del comportamento ideale come nei romanzi greci e cavallereschi, ma la trovano comunque grazie a una guida esterna. A partire da qui Pavel analizza la seguente storia del romanzo, o quella di un gruppo di opere romanzesche prescelte, attraverso la relazione che gli individui instaurano con il mondo, la misura in cui perseguono l'ideale (soprattutto amoroso), il loro modo di rapportarsi con la società e, in alcuni casi, con una Provvidenza più o meno manifesta.

Quello che vuole dirci il libro di Pavel è che le vite del romanzo non seguono un preciso percorso di «evoluzione», frutto consapevole del lavoro degli scrittori di genio, ma sono alimentate da due rami principali, quelli dell'idealismo e dell'anti-idealismo, e dei generi e sottogeneri che fanno parte di questi due macro-gruppi. Pavel riprende a tale proposito l'idea di Moretti di una «accelerazione europea del romanzo» data dalla rivalità tra i generi e i sottogeneri letterari di prosa narrativa, per cui questi generi inizialmente «autonomi» tenderebbero a mescolarsi e sintetizzarsi a partire dal XVIII secolo.

Uno scrittore e un'opera segnano questo passaggio chiave: Richardson e il suo romanzo *Pamela, o la virtù premiata* (1740), dopo il quale la storia del romanzo non sarà più la stessa. Nel libro di Pavel non si parla affatto di «realismo», concetto molto dibattuto, come sappiamo, negli studi letterari, ma di una svolta che avviene nel romanzo del XVIII secolo, di un «nuovo idealismo», oltre che delle resistenze anti-idealiste che vi si oppongono e creano uno scontro. Con Richardson l'idealismo continua, ma lo scenario in cui hanno luogo le narrazioni si avvicina molto di più a quello del lettore del tempo. Lo scrittore inglese è l'unico in grado di operare una sintesi dei sottogeneri, riunendo in *Pamela* le caratteristiche dell'idealismo morale, la voce in prima persona dei racconti elegiaci, l'intonazione degli innamorati del genere pastorale, i dettagli concreti del romanzo picaresco e l'unità d'azione della novella. La vera novità che introduce, però, è la funzione della prima persona, il modo in cui la protagonista mette a nudo il proprio cuore. È quella che Pavel chiama *l'internazionalizzazione dell'ideale*: la vita interiore del personaggio è così interessante che merita per la prima volta di essere trascritta.

Fielding rifiuta la proposta di Richardson e decide di prendere a modello il romanzo comico, in particolare le novelle di Cervantes e la commedia. Vediamo allora che non si affida a un narratore-personaggio, ma, al contrario, dà centralità alla voce dell'autore. Dall'altro lato vi sono autori come Sterne e Diderot, che riprendono in parte la novità di Richardson (la «scrittura in diretta» dei sentimenti del personaggio, basti vedere l'influenza di questa tecnica sul *Tristram Shandy* di Sterne), ma che sono debitori soprattutto delle parodie dei testi classici: Sterne si scaglia contro l'idealismo eroico con la satira, Diderot in *Jacques il fatalista* ricorda Rabelais, Sterne e anche Fielding, del quale riprende la centralità della voce autoriale. Fa parte della resistenza al nuovo idealismo anche il romanzo gotico, che riporta in auge l'ambientazione cavalleresca, mettendo in dubbio le descrizioni oggettive di Richardson. Invece che eroine virtuose dai cuori freddi, questi romanzi mettono al centro della narrazione il prototipo del personaggio demoniaco.

Se da una parte vi è una resistenza, dall'altra l'idealismo di Richardson influisce sul romanzo sentimentale (l'ambientazione è verosimile, e i personaggi sono «cuori sensibili» come Pamela, che lottano nel mondo vero). Eppure non tutti i romanzieri del XVIII secolo adottano immediatamente la novità della mescolanza di generi; il picaresco, la novella, il pastorale, l'elegiaco, sopravvivono in varie opere che ne esaltano le caratteristiche, fedeli al sistema antico. Inoltre, alcuni autori più pessimisti, come Goethe, mostrano come il cuore sia incapace di sottostare alla legge morale e come il personaggio, privo di una guida dentro di sé, soccomba alla passione fuori controllo (ricordiamo *Le affinità elettive*). Al riconoscimento di un solo grande amore – tipico nei romanzi dell'idealismo antico, come nel caso celebre di Amadigi e Oriana nell'*Amadis di Gaula* – i romantici sostituiranno una progressiva scoperta dell'io che attraversa varie fasi amorose nella stessa vita. L'amore, molto lontano dalla concezione idealista, può anche essere una forza distruttiva e determinare l'allontanamento di un individuo dalla società cui appartiene. Il Romanticismo contesta proprio questa visione: la passione non aiuta, bensì compromette la capacità di discernimento dell'individuo.

Il punto è che, comunque, da Richardson in poi, sostiene Pavel, si protrae la tendenza a ritrarre «in modo verosimile una perfezione morale». Nei primi anni del XIX secolo si rinnova l'interesse per la storia e l'eroismo e si considera il personaggio come radicato nel suo terreno storico e sociale. Nel secolo del realismo continuano le rappresentazioni delle «anime forti» negli eroi dei romanzi storici. La verosimiglianza di Scott (che avvicina la prosa narrativa alla tradizione epica) consiste in realtà in una mescolanza di brutalità picaresca e stratagemmi provenienti dal romanzo idealista (rapimenti, travestimenti, brigantaggio). La virtù e la lealtà dei personaggi di Manzoni, Renzo e Lucia, non è distante dalle *Etiopiche* di Eliodoro, che vengono filtrate dall'autore attraverso il realismo di Scott. Pavel, dispiegando una notevole ricchezza di esempi che sarebbe impossibile riportare, dimostra come il romanzo realista utilizzi strategie proprie dei romanzi idealisti dell'Antichità, soprattutto nella rappresentazione dello straniero, idealizzando le società e i luoghi lontani. Un altro tipo di idealismo lo troviamo nella narrativa «femminista» in cui si rappresenta la superiorità morale delle donne (sono le opere di Charlotte e Anne Brontë, George Sand). Alle rappresentazioni dell'idealismo si aggiungono poi due specie di autori: gli *egualitaristi* come Dickens (che creano personaggi marginali dotati di buon cuore) e gli autori *differenziali* come Balzac e Dumas (che creano personaggi poco comuni dotati di grandezza morale eccezionale), fino ad arrivare a quello che Pavel considera il culmine dell'idealismo con i personaggi di Sue e soprattutto con quelli di Hugo (*I miserabili*). A queste rappresentazioni fanno da controparte i personaggi immorali, o i «demoni», come il Vautrin di Balzac, e la narrativa anti-idealista che segue il filone già iniziato con il romanzo gotico e l'esplorazione del lato oscuro del cuore umano (*Frankenstein* di Mary Shelley).

Dopo le «anime forti» e i «cuori sensibili», un'ulteriore evoluzione della tipologia dei personaggi è quella della «psiche enigmatica». Stendhal e Thackeray, che rientrano nell'anti-idealismo e nella *scuola dell'ironia*, rinnovano le avventure picaresche; la *scuola dell'empatia* viene promossa da Jane Austen, che «riscopre» le antiche novelle italiane e spagnole, pone l'accento sui piccoli conflitti e crea così un'alternativa al realismo storico; l'apice del pessimismo si compie con la *scuola dell'amarezza* di Flaubert, il cui pensiero converge con quello di Schopenhauer.

Tra le due tendenze dominanti, sempre nell'Ottocento, si aprono poi delle vie originali: una è quella del romanzo di formazione che risolve l'idealismo presentando non individui forti in partenza, ma individui forti in grado di crescere e apprendere dopo molti errori (*David Copperfield*). Strade originali sono intraprese anche dai russi, Tolstoj e Dostoevskij. Nel primo la visione dell'amore assomiglia a quella dell'anti-idealismo (visione che troviamo in *Anna Karenina*), tuttavia, infine, sono proprio i personaggi positivi ed ingenui ad ottenere la felicità e il successo. Dostoevskij presenta personaggi agli estremi, eccelsi o infimi, dichiarando l'incapacità dell'uomo di costruirsi da sé le proprie leggi morali: secondo Pavel, il grande scrittore russo volta le spalle sia alla tendenza idealista che a quella anti-idealista. Il romanzo presenta una fisionomia peculiare anche in Spagna: dopo la rivoluzione del 1868, gli scrittori vogliono rappresentare la perfezione umana calata nel suo nuovo contesto storico e sociale. Qui avviene quella che Pavel definisce una «sintesi» tra le posizioni idealiste e anti-idealiste, ma ciò che è davvero interessante è che nella nobiltà d'animo

dei personaggi emerge una nota di follia che riprende il mito di *Don Chisciotte*. La distanza tra individuo e società è infatti, osserva Pavel, «un tema antico nella narrativa spagnola» (lo ritroviamo in Pérez Galdós, Pardo Bazán, Clarín).

Anche il romanzo modernista si concentra sugli esseri solitari, e in particolare sul loro rapporto con l'autonomia artistica. I personaggi di Proust riescono ad adattarsi all'ambiente e la vocazione artistica rappresenta una strada di redenzione e liberazione dal dolore quotidiano; al contrario, per Joyce l'arte fa affiorare la sofferenza dell'individuo senza curarla. Pavel sottolinea il ruolo della Grande Guerra nello sviluppo del modernismo o *high modernism*, per cui si aprono due direzioni: quella di una serie di scrittori che insistono sull'isolamento dell'uomo, e quelli più ottimisti, che cercano una riconciliazione tra l'individuo e il mondo. Dal punto di vista della costruzione delle trame, considerando per esempio gli esperimenti narrativi di Joyce, Faulkner o Musil, il romanzo modernista, sostiene Pavel, recupera proprio l'antico metodo ideografico: una coltre di impressioni e digressioni, al pari di una trama episodica, servono per dare conto della rottura tra individuo e mondo. Dall'*high modernism* derivano le opere del postmodernismo: in quest'epoca da un lato vi sono i romanzieri americani che rifiutano il pessimismo di fine Ottocento, il culto dell'arte e che insistono sull'autonomia individuale (Emerson, Fitzgerald), dall'altro lato assistiamo a una pluralità di tendenze. Pavel enumera alcuni esempi significativi degli ultimi 50-70 anni, che rivelano la continuità dei filoni fin qui delineati: vi sono ancora romanzi che mettono in questione il rapporto individuo-società, che trattano la grandezza storica, vi sono gli eredi dell'amarezza e dell'ironia, fino ad arrivare alle prospettive del romanzo postcoloniale che tocca, anch'esso, il tema dell'isolamento degli individui in un determinato contesto politico e sociale. Pavel non va a fondo per quel che riguarda la letteratura contemporanea che, come dichiara egli stesso, rimane un'area di competenza di critici più specializzati; quel che Pavel lascia comunque intravedere nell'ultimo capitolo è che la prospettiva di una riconciliazione individuo-società, anche nei romanzi più recenti, sembra sempre più lontana. Purtroppo perdiamo la possibilità di seguire gli ulteriori sviluppi del suo discorso, e tra le mani il libro ci dà la sensazione di essere ancora aperto, di poter ancora germinare, di essere ancora aumentabile.

Al termine di questo ricco e coltissimo percorso, tuttavia, ci si pone inevitabilmente una domanda cruciale: qual è il posto riservato al *Don Chisciotte* nella storia del romanzo? Innanzitutto, osserva Pavel, il *Don Chisciotte* non si è mai imposto realmente come un modello per il romanzo, giacché pochi o quasi nessun romanzo successivo può dirsi davvero simile al romanzo spagnolo, e per una ragione: la polemica contro i *libros de caballerías* contenuta nell'opera mirava a spianare la strada al *Persiles*, l'opera a cui Cervantes puntava, e che doveva imitare lo «stile di Eliodoro». Pavel chiarisce inoltre che non è mai stato il romanzo in sé ad avere un impatto sulla letteratura posteriore, quanto il suggestivo personaggio di Don Chisciotte con la sua comica follia. La combinazione vincente di Cervantes risiede invece, sostiene lo studioso, nella mescolanza dei sottogeneri, nel superamento della «rigida divisione delle tipologie». Per Pavel, in ogni caso, seppure già presente a questo stadio (e che è già presente lo sottolinea molto bene), questa sintesi giunge a compimento solo nel XVIII secolo, come abbiamo visto, con Richardson. I momenti significativi di questa

«storia» sembrano venire molto prima o molto dopo Cervantes. Potremmo quindi riflettere su che cosa può apportare, da questo punto di vista, lo studio approfondito della letteratura che precede il *Don Chisciotte*, quella del XVI secolo, nella quale Pavel trova un ruolo fondante? Il cavaliere folle di Cervantes, per quanto abbia suscitato un'attrazione letteraria innegabile nei secoli XVIII, XIX e XX, pare condannato a combattere contro i mulini a vento nell'immaginario collettivo o poco più, e il *Don Chisciotte*, per molto tempo considerato il «primo romanzo moderno», al di là della sua innegabile importanza e valore letterario, di certo non appare più collocato all'origine della «storia» del genere del romanzo.

§